

PHILIPPE DEPOIX
(Freie Universität Berlin)

VOM PRODUKTIVEN MIßVERSTAENDNIS...
(Bemerkungen zu Hauser, Lukács und Leó Popper)

Resümee: (*Vom produktiven Mißverstaendnis ... – Bemerkungen zu Hauser, Lukács und Leó Popper*) Diese Abhandlung untersucht die Interpretation des Begriffes "Mißverständnis" bei Arnold Hauser, György Lukács und Leó Popper. Hauser greift die provokative Formel von Malraux des "unvermeidlichen Mißverständnis" auf, nach welcher keine Adequation zwischen vom Künstler Ausgedrucktem und vom Publikum Verstandenem bestehen kann, und nennt sie einen "fruchtbaren Irrtum". Aufgrund der Geschichte ist keine vollständige Identifizierung des Rezipienten mit dem Subjekt des Ausdrucks möglich, und somit jedes Verstehen eines Kunstwerkes gewissermaßen auch ein Mißverständnis. Lukács spricht in seinem jugendlichen Werk (*Heidelberger Philosophie der Kunst*) vom doppelten Mißverständnis- dem des "Ausdrucks" und dem des "Verstehens". Dieses Mißverständnis bedeutet aber nicht nur eine unvermeidliche Inadequation des Rezeptionsprozesses, wie es Hauser später entwickeln wird, sondern zugleich eine notwendige Inadequation des Schaffensprozesses der künstlerischen Intention gegenüber. Der Jugendfreund von Lukács, Leó Popper, bringt ein entscheidendes Neues: nicht nur in Hinblick auf des Rezipieren ist das Mißverständnis unvermeidlich und konstitutiv, sondern ebenso auf das Schaffen. In dem Schöpfungsprozeß entsteht auch eine inadequate Beziehung zwischen Künstler und Werk. Zum Schluß beschäftigt sich diese Abhandlung mit den soziologisch relevanten Momente der Kunstschöpfung. Zu der Schlußfolgerung kommen,

daß eine grundsätzliche Typologisierung des Zusammenhangs zwischen Technikveränderung und Wahrnehmungsgeschichte noch als Aufgabe einer neuen Disziplin bliebe, Nachfolge der immanenten Ästhetik Popperscher Prägung, die man Mediumtheorie nennen könnte.

I.

In seiner *Philosophie der Kunstgeschichte* (1957) versucht Arnold Hauser den soziologischen Standpunkt, der der breit angelegten *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (1951) zugrundeliegt, im nachhinein zu reflektieren und theoretisch zu begründen. Denn für ihn bleiben die Genealogie der künstlerischen Formen und deren Stilwandel nach wie vor von der kunstgeschichtlichen Betrachtung unbeantwortet. Eine reine Formgeschichte, wie sie sich in der Wiener Kunstgeschichte der Jahrhundertwende durchsetzte, reiche nicht aus, um die Frage zu enträtseln: Alois Riegls Wandel des "*Kunstwollens*" sei z.B. allein kein Erklärungsprinzip, solange ein solcher Wandel nicht soziologisch – bzw. psychologisch – dargelegt wird. Die Beziehung von Stilformen zu den betreffenden Gesellschaftsformen müßte für die Geschichtsschreibung als so sinnvoll erscheinen, daß man sie sich unter keinen anderen Bedingungen vorzustellen vermag: "Die Sozialgeschichte der Kunst behauptet, schreibt Hauser, daß die künstlerischen Formen nicht nur optisch oder akustisch bedingte Erlebnisformen, sondern zugleich die Ausdrucksformen einer sozial bestimmten Weltanschauung sind."¹ Die Veränderungen der Gesellschaftsstrukturen gelten also als historisches Apriori des Stilwandels, eine Formel, die Hauser vor allem rezeptions-ästhetisch untermauert: Als Mittelglied zwischen den fertigen Stilformen und diesem ihren "seinsmäßigen Ursprung" fungieren die Vermittlungszinstanzen der Rezeption bzw. das "Publikum". Das ist der Anstoß für die eigenste Hausersche Leistung, nämlich die Differenzierung der Kunstformen nach gesellschaftlichen Schichten. Kunstgeschichte "ohne Namen" und "nach Bildungsschichten" gibt in der Tat das Motto seiner Methode bis in das Spätwerk, bis zur letzten *Soziologie der Kunst* (1974) hinein. Den Hintergrund seiner Theorie der Rezeption hat Hauser an mehreren Stellen erläutert. In

Anlehnung an die deutsche Hermeneutik von Schleiermacher bis Dilthey wird das Rezeptionsproblem der Kunst als Sonderform des "Verstehens" von kulturellen Mitteilungensformen erörtert. Aufgrund der Geschichte ist keine vollständige Identifizierung des Rezipienten mit dem Subjekt des Ausdrucks möglich und somit jedes Verstehen eines Kunstwerkes gewissermaßen auch ein *Mißverständnis*. Hauser greift sogar die provokative Formel Malraux' des "unvermeidlichen Mißverständnis" auf, nach welcher keine Adequation zwischen vom Künstler Ausgedrucktem und vom Publikum Verstandenem bestehen kann, und nennt sie einen "fruchtbaren Irrtum". Das Offene, das Unfertige und die Pluralität der Wirkung von Kunstwerken, die ihr eigentliches Nachleben ausmachen, verdanken sie deren Mißverständlichkeit.² Damit schreibt Hauser dem Mißverständnis in der Kunst eine gewisse Positivität zu, ohne aber daran zu erinnern, die eigentliche Aufgabe der Kunstgeschichte sei, dieses zu reduzieren. Diese Spannung zwischen Verstehen und Mißverstehen des Kunstwerkes liegt der ganzen Theorie der Rezeption und des Publikums zugrunde - ein äußerst empfindliches theoretisches Moment also, von dem aus eine Begründung des *soziologischen* Gesichtspunkts für die Geschichte der Künste unternommen wird. Fragt man nach dem geistesgeschichtlichen Zusammenhang dieser Problematik, so führt der Weg in die intellektuelle Welt Budapests während des ersten Weltkriegs: nämlich im "Sonntagskreis" um György Lukács und Béla Balázs (1915-18), wo Hauser – zusammen mit seinem Freund, dem Soziologen Karl Mannheim – seine ersten geistigen Erfahrungen gesammelt hat. Das Interesse der Debatte in diesem Kreis war zwar in der Hauptsache ethisch gerichtet; nicht allein aber die Mystik, Kierkegaard und Dostojewski, sondern auch die deutsche Romantik und ästhetische Fragestellungen waren Gegenstand von Diskussionen, bei welchen Lukács die bestimmende Autorität war. In der in Budapest parallel zum "Sonntagskreis" gegründeten "Freien Hochschule für Geisteswissenschaften" hielt 1917-19 Hauser seine ersten Vorlesungen über Aesthetik. In den wenigen erhaltenen Aufzeichnungen dieser Vorlesungen sind die Spuren der Auseinandersetzung mit Lukács unverkennbar.³

II.

Lukács kam 1915 aus Heidelberg, wo er einige Jahren im Max Weber Kreis verbracht und dort eine Aesthetik konzipiert hatte, in deren Zentrum eine radikale Kritik der Kunst als "Ausdruck" und eine Theorie des Mißverständnisses steht. Als Text wurde zwar diese frühe *Heidelberger Philosophie der Kunst* erst 1974, nach seinem Tod, verlegt, ihre Grundgedanken regten aber viele Diskussionen in Heidelberg und Budapest unmittelbar nach ihrer Entstehung an. Die als Manuskript erhaltene Abhandlung, mit welcher Lukács zu habilitieren gedachte, sollte die Aesthetik als autonome Wissenschaft, in der Nähe der Weberschen Soziologie, definitiv gründen. "Wenn die Aesthetik eine Wissenschaft für sich sein soll, schreibt er im einleitenden Teil, und nicht eine propädeutische Vorbereitung zur Metaphysik oder Religionsphilosophie, so muß sie ... solche Voraussetzungen suchen, die für ihren letzten Wert, das Kunstwerk, eine eigene, in sich abgeschlossene Bedeutung möglich machen."⁴ Läßt man nach Lukács die Aesthetik als transcendierende Disziplin bestehen, so ist mit dem Aufgeben der Immanenz ihres Gebietes das "Dasein des Werkes", als ihr *einziges* Faktum und Gegenstand, als solche aufgehoben. Die Hauptforderung besteht in einer *Werkzentrierung* der Aesthetik, die den Theorien des Schönen und der Kunstphilosophie des deutschen Idealismus eine Absage erteilen soll. Erst aus der Perspektive der eigenen *Geschichtlichkeit des Werkes* sei das Wesen des Rezeptiven und des Schöpferischen zu deuten. Lukács radikalisiert hier die Ansätze der Kunstgeschichte der Zeit in ihrer Kritik der Kunst als "Ausdruck", indem er den Glauben an eine restlose Mittelbarkeit der künstlerischen Intention, sei es in der Form des "*Kunstwollens*" wie bei Riegl, sei es in der "Eigengesetzlichkeit des Materials" wie bei Semper, aufgibt. Besteht das Kunstwerk nicht mehr als adäquate Mitteilung eines Ausdruckprozesses, so muß das Mißverständnis zur *konstitutiven* Voraussetzung jedes Verständnisses vom Werk werden: "Erst wenn das Mißverständnis als die allein mögliche unmittelbare Mitteilungsform erkannt ist, schreibt Lukács, wird es möglich, das Dasein des Werkes in ungetrübter Weise zu verstehen."⁵ Dieses Mißverständnis bedeutet aber nicht nur eine unvermeidliche Inadequation des Rezeptionsprozesses, wie es Hauser später entwickeln wird, sondern zugleich eine notwendige Inadequation des

Schaffensprozeßes der künstlerischen Intention gegenüber. Lukács spricht vom *doppelten* Mißverständnis – dem des "Ausdrucks" und dem des "Verstehens" – aus welchem "eine Welt entsteht, die von keinem der beiden (Momente) adäquat erreicht wird, die aber zu beiden in notwendigen, normativen Beziehungen steht."

Gleichzeitig gibt er die Quelle dieses provokativen Gedanken: "Es ist Leó Poppers große Tat gewesen, daß er diese Grundtatsache der Kunst klar erkannt hat: ... für (ihn) war die Theorie der Technik und des Materials die Wahre Vorstufe zur Metaphysik der Kunst; denn für seine Anschauung waren technisches Wollen und Gesetz des Materials metasubjektive Träger des Willens zum Werk; (ein Wille) der über die wollenden und sich hingebenden Subjekte hinweg sich zu realisieren gezwungen ist und sich in dem Werk substantiiert, um ein von den Menschen ersehntes ... aber nie erreichbares irdisches Paradies zu errichten."⁶

Somit endet der erste Teil des Lukácschen Heidelberger Projekts, in welchem das Kunstwerk *als* "mißverstandene und dennoch wirkende" eine *immanente* Aesthetik erfordert. Daß eine solche Position eine radikale Differenzierung der Kunst als autonome *Wertsphäre* im Sinne Max Webers voraussetzt, braucht kaum betont zu werden. Lukács Schlußteil der Abhandlung ("Geschichtlichkeit und Zeitlosigkeit des Kunstwerkes") endet in der Tat mit einer Stiltypologie, die der Weberschen "Kulturphilosophie" verpflichtet ist.

Ein großer Teil des Manuskripts ist Ende 1912 - Anfang 1913 abgeschlossen. Als ein der ersten Leser des Textes schreibt Max Weber Anfang März 1913 an Lukács zurück: "Heft 1 habe ich gelesen ... Die Grundthese akzeptiere ich, so viel ich sehe ... Daß, nachdem man Aesthetik vom 'Standpunkt' des Rezipierenden, dann jetzt von dem des Schaffenden zu treiben versucht hat, nun endlich das 'Werk' als solches zu Wort kommt ist eine Wohltat. Riegl und Popper kenne ich nicht, zu meiner Schande sei es gesagt ... Ich bin begierig, wie es werden wird, wenn Ihr 'Form' - Begriff auftaucht."⁷

Auf die Details der in der Korrespondenz diskutierten Kritiken kann hier nicht eingegangen werden. Aber Weber ist von dieser Lukácschen Skizze recht beeindruckt und seine späteren eigenen Erörterungen zur Kunst, wie jene in der "Zwischenbetrachtung" der *Vergleichenden religions-soziologischen Versuche* oder im Aufsatz über den "Sinn der Wertfreiheit", erinnern

an diese Auseinandersetzung. im Vortrag *Wissenschaft als Beruf* wird der Soziologe im Bezug auf moderne Aesthetik sogar den Leitsatz aus dem Manuskripts Lukács wortwörtlich zitieren: "es gibt Kunstwerke, wie ist das (sinnvoll) möglich?"⁸ Daß Lukács selber sich von diesem "wertfreien" Standpunkt entschieden entfernen und ihn wenig später in seiner *Theorie des Romans* (1916) gerade umkehren wird, um dort Aesthetik als theologische Geschichtsphilosophie zu konzipieren, gehört nicht mehr in diesem Zusammenhang. Wichtiger ist hier die Darstellung des Werkes Leó Poppers, dessen Mißverständnistheorie so zentral innerhalb der Heidelberger ästhetischen Debatten zu sein scheint.

III.

Der 1911 noch nicht 25jährig verstorbene Budapester Jugendfreund von Lukács, Leó Popper, war Künstler und Kunstkritiker zugleich. Seine wichtigsten Essays sind in Berlin und Wien um 1910 erschienen. Sie handeln von "Volkskunst" und modernem "Kitsch", von Aesthetik der Technik, von der Bildhauerei Rodins und Maillols, von Bruegel und Cézanne. Die meisten Essays hatte Karl Kraus in der *Fackel* verlegt, welcher als erster die ungeheure Präzision Poppers Kritik, die v.a. an Kassner und Rilke, aber auch an Simmel anknüpft, erkannt hatte.

Das Leitmotiv der Popperschen Kunstkritik bildet ein radikaler Formbegriff. Die *Formen* sind bei ihm alles Andere als das Produkt der künstlerischen Intention. Sie gehen einzig vom Werk aus. Der Unmittelbarkeit jedes erlebten Inhaltes wird die Mittelbarkeit der Form gegenüber gestellt - durch den Schein. Kein Sinn ist aus dem Geformten ablesbar; ganz im Gegenteil, die Form, schreibt Popper in seinem Essay über *Volkskunst*, diese "wilde und selbständige Absicht" sucht sich ihren Weg zur Seele, denn "die Sinne fragen nicht nach dem Sinn, sondern nach dem Schein, um dann den eigenen Sinn zu schenken."⁹ So ist in der Tat für Popper jede Rezeption, d.h. jedes Verstehen eines Werkes *notwendigerweise* Mißverständnis. Damit nimmt er die frühromantische Kunstphilosophie Schlegels wieder auf, welche mit einer Aesthetik, die die Intention des Künstlers zum "Sollen des Rezeptiven" machte, zu Ende war. Die Kluft zwischen Notwendigkeit und dennoch

Unmöglichkeit jeder inhaltlichen Mitteilung galt für die "Frühromantik" als ironie. "Unverständlichkeit" des Werkes war Zeichen seiner Geschichtlichkeit und zugleich Bedingung der Rezeption und der Kritik.¹⁰ Nietzsche war noch radikaler: es genügte nicht mehr, dem idealen Rezipienten "von vornherein einen Spielraum und Tummelplatz des Mißverständnisses zuzugestehen"; das Mißverstehen wurde produktiv im Hinblick auf die Autorität, die Aura des Werkes. Wo fremder Sinn in Text oder ins Werk hineinprojektiert wurde, da wurde "besser gehört".¹¹ Und in der Kunstgeschichte der Zeit ist – in Abgrenzung von der rein gegenständlichen Bedeutung der Dinge – die Idee, daß Wahrnehmungssubjekt und Kunstmedium eine Einheit (wenn auch eine problematische) bilden, eine schon feste Vorstellung, vor allem nach der Wirkung Alois Riegls.¹² Leó Popper steht eher in dieser Kontinuität als in der der neotragischen Existenzphilosophie seines jungen Freundes Lukács. Für ihn ist das Kunstwerk in seiner Unfertigkeit fertig, weil "eines jeden letzter Schluß der Empfangende ist".¹³ Daß jedes Werk *einzig* in der Rezeption, *als* mißverstandene, fortlebt, gehört zu den frühesten und radikalsten "rezeptions-ästhetischen" Ansätzen, die sich nach der Jahrhundertwende entwickeln.

Hier bringt aber Leó Popper das entscheidend Neue: nicht nur in Hinblick auf das Rezipieren ist das Mißverständnis unvermeidlich und konstitutiv, sondern ebenso auf das *Schaffen*. In dem Schöpfungsprozeß entsteht auch eine inadequate Beziehung zwischen Künstler und Werk. Aus dem Zwang des Materials und seiner physischen Eigenschaften, ergibt sich eine Widerstandskraft – und dies mag den Unterschied zu Hausers späteren Ausführungen verdeutlichen – die jedes künstlerisches Wollen *scheitern* läßt. Das Kunstmedium selbst wird zur Apriori Bedingung der Form. Nicht als "Kunstwollen" erörtert Popper die "stilbildende Kraft", vielmehr gehorcht sie in letzter Instanz einer Logik des Materials. Dadurch schlägt nicht nur die Geschichtsphilosophie, sondern auch die psychologisierende Tendenz der Riegl-Rezeption um. Poppers Stilgeschichte ist weder reine Wahrnehmungsgeschichte noch reine Geschichte der künstlerischen Techniken. Sie vermittelt zwischen beiden durch die Voraussetzung unbewußter und zufälliger Übereinstimmungen zwischen Materialien der Künste und dem menschlichen Leib. Darin lassen Poppers Vorstellungen an jene

Affinitätslehre denken, dezufolge die anorganische Natur wie eine leise Erinnerung, ein rückwärtsgewandter Wunsch in jedem Organismus nachklingt. Aus der *Schwere* alles Kreatürlichen, wie sie in der Bildhauerei zum Ausdruck kommt, liest er die Verwandtschaft zwischen Körper und Stein heraus und macht sie zum Fundament "statischer Wünsche".¹⁴ Der menschliche Drang nach einer erstarrten, einheitlichen und zugleich vielheitlichen Welt – in der alle Dinge gleich und ewig nahe bleiben – geht auf die Goetheschen "chemischen Farben" der Stoffe zurück. So ist für Popper die Welt der Malerei aus einem gleichen farbigen "Teigsubstanz" gemacht, in welchem die Hand des Malers, die Farbe der Fläche und unser "sonnenhaftes Auge" verbunden werden. Jede Form der Kunst greift auf ein *Urmaterial* zurück; in diesem, im Marmor des Bildhauers, in der Oelfarbe des Malers findet seine Theorie der bildenden Künste – so wie im Wortklang seine Musiktheorie – feste Koordinaten. Ein solches Gesetz des Materials erinnert an Walter Benjamin, der später von einer Sprache der Plastik, der Malerei sprechen und vermuten wird, in ihnen liege "eine Uebersetzung der Sprache der Dinge in eine unendliche höhere Sprache ... Es handelt sich hier um namenlose Sprachen, um Sprachen aus dem Materiel."¹⁵ Es ist das Geheimnis der jeweiligen Form, diese Sprachen zu empfangen, indem sie dem Material gerecht wird. Die (Ab)sonderung der sinnlichen Möglichkeiten, die jedes Medium definiert, um die ganze Welt mit *einem Stoff* zu erfassen, bestimmt zugleich das notwendige Scheitern dieser Intention: hier liegt der entscheidende Grund jener für Popper so wichtigen Theorie vom Paradox des Schaffensprozesses, vom *produktiven* Mißverständnis, welche er anhand seiner Bruegel-Cézanne Analyse am präzisesten erläutert hat.

IV.

Der Bruegel Essay, der 1910 in der Zeitschrift *Kunst und Künstler* erschienen ist, war als Kapitel eines Buches über Cézanne geplant, des Fragment blieb. Zu den Vorarbeiten Poppers gehört die Verwertung der zeitgenössischen Literatur über Bruegel. Darin scheint er die spätere Polemik gegen den rein historisch-materialistischen Gesichtspunkt vorwegzunehmen, wenn er z.B. zu *Der Bauern-Bruegel* (1910) von Wilhelm Hausenstein folgendes

notiert: "Man versucht vergebens, aus den Zuständen und Vorgängen seiner Zeit einen Weg ... in das Unterscheidende (seines) Werkes zu bahnen: und der bestehende Kausalnexus zwischen Gewürzfrüchten des Jahres 1503 und der linearen Komposition... hat doch immer etwas Unbefriedigendes ... Alles was wir aus der historischen Schilderung gewinnen können, wäre vielleicht eine Stimmungsparallele zu den artistischen Werten... Aber die Natur ist nicht so, daß sie den Weizenhandel einfach transponiert. Wir müssen uns schon gehörig zusammennehmen, um nur den Zusammenhang, dessen was wir sehen, mit dem was gemalt ist, festzustellen und zu halten: weiter zu kommen ist nicht wahrscheinlich, (ist) weiter zu voller Blindheit."¹⁶

Den Zusammenhang, dessen was der heutige Betrachter sieht mit dem, was von Bruegel gemalt wurde, nennt Popper "Farbengeschichte" und ist eigentlicher Gegenstand der Aesthetik. Zwischen Cézanne und Bruegel gibt es in erster Linie eine Affinität der Farblegung: "Wer weiß, wie in der Wildnis der Farbengeschichte, (Bruegel und Cézanne) dastehen und aufeinander deuten, der wird nicht säumen sie einander zuzukehren und sie zu verstehen, wie sie einander erhalten sind."¹⁷ Beide lösen das Luftproblem in ähnlicher Weise. Im Gegensatz zum Cinquecento und den Impressionisten, wo die Haut der Körper die erste Luftschicht war, wird bei ihnen die Luft zur deren letzter Haut.

"Aber die Kraft (schreibt Popper) mit der diese Körper die Luft sich einverleibten, zogen sie auch einander an ... bis sie wie ein Stoff wurden und alle einander verwandt... So entstand der Urstoff dieser Malerei... Wo man sah, daß dieser Stoff an Adel und Tiefe nicht weniger war als alle schönen Stoffe der Natur, daß vielmehr alle diese Stoffe in ihm zu wirken schienen, da war das Ende des Weges erreicht. Es war eine Synthese, so reich wie eine Summe und so einfach wie eine Einheit. Und sie war unbewußt ... Woran der Maler dachte, war gerade das Gegenteil, war ein ganz freies Eingehen auf die Art der einzelnen Stoffe. Aber wir sehen..., daß alles vergebens ist, weil die Luft und das eigene Material der Malerei, die Farbe, eine Einheit schafft, die alle letzten Unterschiede ertränkt; daß sie alle eines werden und nur durch ihre Farben und ihre Falten – wie durch Namen – erkennen lassen, was sie einzeln waren. Aber das Gemeinsame, das sie behielten, als das... Eigenste von ihnen genommen wurde, war größer als dieses Letzte. Und nie

hätte der Maler es erreicht ohne diese tiefe hoffnungslose Absicht: das Eigenste wiederzugeben. Denn diese Absicht ließe ihn einen Körper machen, einen festen Unterbau für das Letzte. Und dieser ist geblieben und hat das Letzte und sogar die Luft sich gleich gemacht und ist ... das Weltenförmige an seinem Werk geworden... Man muß – in seinem Glauben – so ein Naturalist sein, (wie Brueghel einer war), um ein Stilist zu sein, wie Brueghel einer ist."¹⁸

In dem Urstoff dieser Malerei, in dem, was Popper "*Allteig*" aller Stoffe nennt, der das "immanente All" der Werke Bruegel oder Cézanne konstituiert, ist die spinozische Substanz unendlichen Attributen zu vermuten. Festzuhalten aber ist mit vielmehr, daß, was dem Werk Bruegels das Merkmal eines singulären Stils gibt, das *Scheitern* seines Willen zur Natur ist. (Die Differenzierung "Stil" und "Natur" entspricht hier anhand des Werkes selbst der Polarisierung des ästhetischen Genießens wie sie Worringer in *Abstraktion und Einfühlung* (1907) definiert hatte.) Bruegel – und das selbe gilt für Cézanne – will den Körpern eine Rundung geben und sucht die Raumtiefe, bietet aber eine seltsame flach gewordenen Welt, eine verkürzte Perspektive, die alle Körper fast in eine Ebene bringt. So entsteht eine ungewöhnliche Synthese vom Flächenstil und Raumtiefe, die Popper folgendermaßen deutet: "(Brueghel) ist gehindert von vielen Hemnissen des Werkzeugs und der Natur, und zu allerletzt von uns selbst, die wir mit unserer langeveränderten Naturbetrachtung in ihm nicht mehr das Naturbild sehen, wie seinerzeit die Leute. - Da ist vor allem das Hemmnis des Materials...: alle Stoffe will er greifen ... und er hat nur einen Stoff für sie alle: die Oelfarbe, und muß das Rauhe und das Glatte, das Harte und das Wolkige, das Glänzende und das Stumpfe mit dieser Farbe einen und zusammenfassen, ob er will oder nicht, und alles was er tun kann, ist: alle gleich edel und schwer von Stoff zu machen... Er geht den großen Weg der Natur. Aber wo Jeder fallen muß da fällt er auch. Doch siehe: was im Fallen erfüllt, ist noch mehr als, was er gewollt. So sehen wir zwei Leute in ihm: den, der war und wollte, und den der nicht konnte und heute ist ... der erste war nötig um den Zweiten zu zeugen und dieser, um jenem zu erhalten. Sie haben zusammen den Naturalismus und den Stil... So kommt Brueghel neben Cézanne zu stehen..."¹⁹

Diese paradoxe Verbindung zwischen dem Naturalisten Bruegel, *der war und wollte*, und dem Stilisten Bruegel, *der nicht*

konnte und ist und an welchen Cézanne anknüpfen kann, ist eben das Produktive des doppelten Mißverständnisses: des unvermeidlichen Mißverhältnisses zwischen Künstlerausdruck und geschaffenem Werk einerseits, des notwendigen Mißverhältnisses zwischen Überliefertem Werk und Publikumsrezeption andererseits. Diese Verbindung ist ein Produkt der Geschichte der Wahrnehmung, die die Wirkung der Widerstandskraft des Materials gegenüber dem künstlerischen Wollen zutagetreten läßt. Erst der Entzauberungsprozeß des Sehens mit seiner fortlaufenden Aufwertung der perspektivischen Raumtiefe läßt erkennen, daß die intimste Intention des Naturalisten Bruegel gescheitert ist, um *für uns* ein großer Stilist, d.h. ein Problematiker der "modernen Abstraktion" zu werden. Hier kann man die eigentliche Distanz zu Hausers Position ermessen, der Bruegel neben Tintoretto und Greco zu einem der *bewußtesten* Repräsentanten eines Stils, der in *Weltbild* des "Manierismus" seinen Ursprung hat, machen muß, um das eminent Moderne an seiner Kunst zu retten. Erklärt der Kunstsoziologe – gegen die These vom Naturalisten Bruegel – ihn als Vorbild eines Van Goghs, so aus der ähnlichen Organisation der Bilder und v.a. aus "jener Synthese der dem Stil beider Künstler immanenten Elemente".²⁰ Anders bei Popper, für welchen die zwei Momente des Mißverständnisses, inadeguater Ausdruck und inadeguates Verstehen, durch die radikale Autonomisierung der Kunstsphäre, ihre Abtrennung vom religiösen Glauben neu zusammengebracht werden, was eine Umwertung der Kunst Bruegels ermöglicht.

"Cézanne (ist) der Erbe Brueghels ... (schreibt Popper) v.a. weil er der Problematiker ist zu des Anderen glaubensblinder Sicherheit... Wohl zehnmal zeichnet (Cézanne) einen Topf und fünfmal verändert er seine Größe und seinem Flack, dem immer schwereren, immer strafferen Gebilde gemäß, ringend, atemlos hinter seinem Schwerpunkt her, problematisch bis in die tiefste Meisterschaft hinein. Aber die Probleme lassen ihn auch erst steigen; die Unzufriedenheit treibt ihn in Höhen, die er nie erklommen hätte. Bei ihm ist der Zweifel die 'stilbildende Kraft'. Bei Brueghel ist es der Glaube (an seine Fiktion) – der sogenannte Wille zum Stil liegt beiden gleich fern."²¹

Der Zweifel ist nach Popper der zeitdiagnostische Index für den Standpunkt, aus welchem jede moderne Kunstschöpfung in der Tat hervorgehen muß. Die Kunstsphäre beansprucht, weil sie in

Konkurrenz zur religiösen zur autonomen "*Wertsphäre*" wird, aus sich selbst heraus gedeutet zu werden. Kein fremder Sinn außer dem den Formen geschenkt, ist für eine moderne Aesthetik annehmbar, die so eine *immanente* werden muß, wie es Lukács mit sicherer Urteilkraft in seiner *Heidelberger Philosophie der Kunst* bemerkte. Sie führt zu einer radikalen Inversion des Platonischen Denkens über Kunst und seiner Fortsetzung in der traditionellen Philosophie.

So können, seit die Gesetze der Kunst getrennt sind vom Himmel der Religion, ganze Abschnitte der Kunstgeschichte als Spannungsfeld zwischen Technik und Mittel erscheinen, zwischen dem Zweck der gewollten Natur und der Widerstandskraft des Materials. Werkzeug und Stoff, Medium und Zweck stehen für Popper immer in unadäquatem Verhältnis. In den bildenden Künsten bedeutet die Niederlage des künstlerischen Wollens oft ein Sieg der Form. So kommt am Ende, wer die "*Sachlichkeit*" sucht, zur primitiven Abstraktion, wer die materielle Schwere will, zur mystischen Schrift der Schwere: in den Torsi der modernen Bildhauerei oder in den "teppichartiger" Werken eines Cézanne. In der Primitivität der Motive alter Teppiche, die "unbewußt und formell" entstanden sind, findet Popper das Ziel des *modernen* Stils vorweggenommen. Es ist höchster Lob, wenn er von Bruegel und Cézanne behauptet, sie hätten schließlich aus Naturwollen den "Gedanken des Teppich" erfüllt. "Bei Cézanne, notiert er, sieht man wie Komposition nichts ist, als die Dinge *sachlich* zu Geltung zu bringen... Er gibt das Urbeispiel dafür, wie das Ornament entsteht: nicht durch abstraktes Vergnügen an Linie oder Form, auch nicht aus bewußter Vereinfachung komplexer Naturdinge."²²

In dieser paradoxen Rettung des primitiven Ornaments von der modernen Malerei gipfelt die Poppersche Analyse: die "*sachliche Ornamentik*" hätte seinem Buch über Cézanne den Leitbegriff gegeben. Vereinfachung, Primitivität, Materialgerechtigkeit, Torsohaftigkeit, "tektonischer Gedanke", "konstruktives Unbewußte" – so für Popper die Lösungsworte einer radikalen Modernität. Karl Kraus, der mit Adolf Loos nicht müde wird das moderne Ornament als Ausgeburt der Stillosigkeit zu verhöhnen, empfängt sie in der *Fackel*. Seine Formel "Ursprung ist das Ziel" wird aber von Leo Popper so umgedeutet: durch das tiefste Mißverständnis ist primitiv *zugleich modern*.

Man könnte berechtigterweise daran zweifeln, ob Poppers Material- und Mißverständnistheorie, entwickelt anhand konkreter Werkanalysen, nicht weiter weg von der eigentlichen Fragestellung einer "Sozialgeschichte der Kunst" führt. Durch ein Mißverständnis seltsamer Produktivität ist aber – so meine These – das Gegenteil der Fall. Leó Popper liefert, als einer der ersten neben Meier-Graefe, dem frühen Max Raphael und Carl Einstein, die Elemente, die die historischen Zusammenhänge des Stilwandels der Moderne verständlich machen: wie in der okzidentalen Malerei aus dem fortschreitenden Wunsch nach Natur (wohl eine soziale Begebenheit, für welche die Entwicklung der photographischen Medien ein Symptom ist) notwendigerweise eine Kunst der Abstraktion hervorgeht. Und umgekehrt wie es möglich wird, daß die entzauberte Moderne plötzlich die aus einer streng *religiösen* Kunst geborene "afrikanische Plastik" massenweise rezipiert.²³ Das wird nur für eine Theorie verständlich, die den Zusammenhang zwischen künstlerischer Technik und möglicher Formung als eine Gesetzmäßigkeit des Materials erkennt, und für welche eine grundlegende Differenzierung des *Form*gefühls die Aenderung der Technik oder des Materials voraussetzt. Allein eine werkzentrierte Aesthetik kann die – wohl soziale und geschichtsbedingte – Bewertung von *Technik und Material* zum Hauptgegenstand ihrer Deutungen machen. Dies mag der Grund der Begeisterung Max Webers für die Theorie des doppelten Mißverständnisses sein, wie sie Lukács aus dem Popperschen Werk hervorgehoben hatte. Der Grundgedanke entspricht – übersetzt ins "*Wertfreie*" – dem, was er selber in seinen Erörterungen zur "Soziologie der Kunst" entwirft. Nicht künstlerisches "Ausdruckswollen", sondern einzig das technische "Ausdrucksmittel" ist nach Weber für die Kunstgeschichte bedeutsam: "Die Aenderung der "Technik" ist (im höchsten Sinne des Wortes) das wichtigste allgemein feststellbare Entwicklungsmoment der Kunst."²⁴ Arnold Hauser, der nicht daran zweifelt, das der Künstler das schafft, was er will, weigert sich den Schöpfungsvorgang als soziologische Erscheinung zu erfassen und überläßt ihn dem Bereich der Psychologie. Ist, wie Weber es andeutet, der *soziologisch relevante* Moment der Kunstschöpfung doch die Technik, dann ist zu vermuten, daß er die Hausersche These

der Kunstformen als "Ausdruck sozial bestimmter Weltanschauungen" mit der Ersetzung durch "sozial bestimmter Techniken" kritisiert hätte. Mit einer solchen Ergänzung würde sich die "Sozialgeschichte der Kunst" zur Kunstanthropologie erweitern müssen, die die Frage der *sozialen Bewertung* künstlerischer Techniken ins Zentrum ihrer Interpretation rückt. Eine grundsätzliche Typologisierung des Zusammenhangs zwischen Technikveränderung und Wahrnehmungsgeschichte bliebe noch als Aufgabe einer neuen Disziplin, Nachfolge der immanenten Aesthetik Popperscher Prägung, die man Mediumtheorie nennen könnte.

Anmerkungen

1. A. Hauser: *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, S.299; (engl.: *Philosophy of Art History*)
2. a.a.O. S.273; vgl. A.Malraux: *Les voix du silence*, Paris 1951, S.66; vgl. A. Hauser: *Soziologie der Kunst*, München 1974, S.552ff.
3. Vgl. G. Lukács, *K. Mannheim und der Sonntagskreis* (Hrsg. E. Karadi, E. Vezer), Frankfurt a.M. 1985, S.182ff.
4. G. Lukács: *Heidelberger Philosophie der Kunst* (1912-14), Darmstadt & Neuwied 1974, S.36
5. a.a.O. S.40
6. a.a.O. S.40f.
7. Brief vom 10.03.1913, in: G. Lukács: *Briefwechsel 1902-17*, Stuttgart & Budapest 1982, S.320
8. "Wissenschaft als Beruf" (1919), in: Max Weber: *Soziologie, Universal-geschichtliche Analysen, Politik*, Stuttgart 1973, S.336
9. "Volkskunst und Formbeseelung", in: Leó Popper: *Schwere und Abstraktion*, Berlin 1987, S.22 (= S&A)
10. Vgl. F. Schlegel: "Ueber die Unverständlichkeit", in: *Schriften zur Literatur*, München 1970, S. 333, 341
11. Vgl.u.a. F. Nietzsche: *Jenseits vom Guten und Bösen*, §27
12. Vgl.u.a. A. Riegl: *Spättrömische Kunstindustrie* (1901), 4.Aufl., Darmstadt 1973, S.26ff.
13. "Dialog über die Kunst", in: *S&A*, S.10

14. "Die Bildhauerei, Rodin und Maillol", in: *S&A*, S.71
15. W. Benjamin: "Ueber Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen", in: *Angelus Novus*, Frankfurt a.M. 1966, S.25
16. "Aufzeichnungen zur Hausenstein-Rezension", in: *S&A*, S.81f.
17. "Peter Brueghel der Aeltere", in: *S&A*, S.35
18. a.a.o., S.36ff.
19. a.a.O., S.41f.
20. A. Hauser: *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, München 1964, S.247; (engl.: *Mannerism*)
21. "Paul Cézanne" (Brief an K. Scheffler), in: *S&A*, S.87f.
22. "Die Schwere Cézannescher Bilder", in: *S&A*, S.88f.; vgl. R. Kassner: "Ethik der Teppiche" (1900), in: *Sämtliche Werke II*, Pfullingen 1974, p.110f.
23. Vgl. J. Meier-Graefe: *Cézanne*, München 1910; M. Raphael: *Von Monet bis Picasso*, München 1913; C. Einstein: *Negerplastik*, Leipzig 1915; vgl. Rilke: *Briefe über Cézanne* (1906/07), Frankfurt a.M. 1952.
24. Vgl. M. Weber: "Der Sinn der Wertfreiheit der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften", in: *Sociologie*, a.a.O., S.288ff.; "Die Verwendung einer bestimmten noch so 'fortgeschrittenen' *Technik* besagt über den *ästhetischen* Wert des Kunstwerkes nicht das geringste. Kunstwerke mit noch so 'primitiver Technik' – z.B. ohne alle Kenntnisse der Perspektive – vermögen ästhetisch die vollendensten ... zu sein, unter der Voraussetzung, daß das künstlerische Wollen sich auf diejenigen Formungen beschränkt hat, welche jener 'primitiver' Technik adäquat sind. Die Schaffung neuer technischer Mittel bedeutet zunächst nur zunehmende Differenzierung... Tatsächlich hat sie nicht selten den umgekehrten Effekt der 'Verarmung' des Formgefühls gehabt. Aber für die empirische-kausale Betrachtung ist gerade die Aenderung der 'Technik' (im höchsten Sinne) das wichtigste allgemein feststellbare Entwicklungsmoment der Kunst.", S.290